***В. А. Шекалов***

# КЛАВЕСИН В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

*Возрождение старинной музыки и старинных инструментов оказало огромное влияние на современное композиторское творчество. В статье рассматривается процесс превращения старинного клавесина в современный инструмент, его вхождение в арсенал излюбленных средств творцов современной музыки.*

**Ключевые слова***:* клавесин, возрождение клавесина, современная музыкальная культура, клавесинное творчество композиторов XX века, Ф. Томе, Ж. Массне, М. Равель, К. Дебюсси, Ф. Бузони, М. де Фалья, Ф. Пуленк, Л. Дьемер, В. Ландовская.

***V. Shekalov***

## THE HARPSICHORD IN CREATIVITY OF THE MODERN COMPOSERS

*The revival of early music and early instruments has rendered huge influence on creativity of the modern composers. The transformation ancient harpsichord in the modern instrument, its entry in an arsenal of favorite means of the creators of modern music, stages of this process are regarded.*

**Keywords**: the harpsichord, the harpsichord revival, modern musical culture, harpsichord creativity of the composers XX centuries, F. Thomé, J. Massenet, M. Ravel, K. Debussy, F. Busoni, M. de Falla, F. Poulenc, L. Diémer, W. Landowska.

Важнейшей чертой современной культуры, ярко проявленной и в музыкальном творчестве, является взаимодействие новаторства и традиций, «современного» и «старинного». Одним из аспектов этого взаимодействия является использование композиторами инструментов, некогда забытых и первоначально возрожденных для исполнения музыки соответствующих периодов.

В данной статье дается обзор сочинений композиторов XX века для клавесина. После периода расцвета в XVI-XVIII веках этот клавишный струнно-щипковый инструмент был вытеснен из практики фортепиано. Но уже в 1888 году парижские фирмы «Эрар» и «Плейель» начали производить первые «современные» клавесины, на следующий год французский пианист Луи Дьемер (1843–1919) с успехом представлял их в «Исторических концертах» на Всемирной выставке в Париже, и началась активная фаза «клавесинного возрождения», успешно завершившаяся во второй половине XX столетия.

Реакция композиторов на появление нового инструмента была не бурной, но устойчивой. В фундаментальном справочнике Ф. Бедфорд «Клавесинная и клавикордная музыка XX столетия» [12] приведены сведения примерно о 5 600 композициях 2 700 авторов, написанных до 1992 года. Однако ни данный труд, ни другие ценные работы [14; 19; 20; 21; 25] не исчерпывают тему даже в фактологическом отношении.

Так, все авторы считают первым (после периода забвения) клавесинным сочинением изданный около 1892 года с посвящением Дьемеру Ригодон op. 97 (с подзаголовком «Pièce de clavecin») популярного в то время композитора Франсиса **Томе** (1850–1909) [31]. Но уже в опубликованном в 1891 году романе французского писателя и поэта Армана Сильвестра «Флореаль», действие которого происходит после Великой Французской буржуазной революции 1789 года, были напечатаны — под псевдонимом Eurotas, как пример творчества этого героя романа, — два вокальных произведения Жюля **Массне**, в аккомпанементе которым предполагался клавесин: «Rien n'est que la France» для голоса с арфой или клавесином и «Epithalame» для двух голосов, хора в унисон и клавесина [28]. Специфически клавесинного в аккомпанементах мало, если не считать нескольких мордентов, фактура гомофонно-гармоническая, но в целом музыка отражает некоторые стилистические особенности творчества французских композиторов конца XVIII века.

Что касается Ригодона Томе, то данных о его исполнении Дьемером не выявлено; произведение оставалось малоизвестным, и лишь в 70-е годы XX века американский клавесинист Игорь Кипнис обнаружил его в антикварном магазине в Лондоне и включил в пластинку «Бах пришел в город» («Bach goes to town», Angel: S 36095). Интересно, что Томе обращался также к жанрам других старинных танцев — менуэта и гальярды [29; 30], что не является исключением для конца века.

Также пропущено исследователями сочинение 1894 года — песни оп. 82 австрийского композитора Генрика **Герцогенберга** (1843–1900), друга Брамса и основателя, совместно с Ф. Шпиттой, «Баховского союза» (Bach-Verein) в Лейпциге (1874); здесь аккомпанемент также предполагает клавесин.

Следующее сочинение — песня Мориса Равеля на текст французского поэта эпохи Возрождения Клемана Маро «Об Анне, играющей на клавесине» («D'Anne jouant de l'espinett», P.: Max Eschig, 1896); аккомпанирующий инструмент обозначен как «clavecin ou piano (en sourdine) — «клавесин или фортепиано (с сурдиной [т. е. с использованием левой педали. — *В. Ш.*])»; в отечественных изданиях произведений Равеля это указание опущено. В аккомпанементе (т. 1) есть одно указание на «правую» (демпферную) педаль (которой, напомним, клавесин не располагает), последний такт также предполагает ее; в остальном фактура вполне может быть воспроизведена чисто мануально, беспедально. Равель ознакомился с клавесином в салоне князя Эдмона де Полиньяк и его жены, княгини Винаретты де Полиньяк, урожденной Зингер: супруги любили музыку барокко, обладали клавесином XVIII века. В их салоне была исполнена опера Рамо «Дарданус», вероятно, единственный раз в XIX веке. Позже, в 1899, Равель написал вторую песню на текст Маро, «Об Анне, бросившей в меня снегом» («D'Anne qui me jecta de la neige»), уже без указания на клавесин. Премьера цикла состоялась на концерте Национального музыкального общества в зале Эрара 27 января 1900 года, солистка — мадам Арди-Те (Hardy-Thé), сопрано, которой цикл и посвящен; автор аккомпанировал на фортепиано;

но, видимо, в салоне Полиньяк для этой цели использовался клавесин. В 1927 году пианистка и певица (сопрано) Поль де Лестан записала эту песню с собственным клавесинным аккомпанементом.

Затем Жюль **Массне** в музыкальной драме «Тереза» (1905–1906), где любовная линия развивается на фоне террора Великой Французской революции, поручил клавесину за сценой, с аккомпанементом струнных пиццикато, «Медленный меланхолический менуэт» («Menuet lent mélancholique»), который передает увядающий аромат уходящей жизни и противостоит угрожающим «революционным» интонациям. Премьера оперы состоялась 7 февраля 1907 года в Монте-Карло. Она с успехом шла в течение трех сезонов, в 1911 была поставлена в Париже. На клавесине, по крайней мере, на премьере, играл Дьемер. В его исполнении номер производил сильное впечатление на публику [2, с. 200].

В 1908 греческий композитор Димитрос **Левидис**, впоследствии работавший во Франции и известный, в частности, пристрастием к необычным инструментам, сочинил для клавесина пьесу «Boîte à musique» («Музыкальная шкатулка»). В 1909 итальянский композитор Марио **Кастельнуово-Тедеско** предназначил «для фортепиано или клавесина» один из первых своих опытов, «Английскую сюиту», видимо, под влиянием одноименных сюит Баха; с похожим обозначением «для клавесина или фортепиано», характерным еще для конца XVIII века, французский органист и композитор Анри **Мюле** издал в 1910 «Очень простую песенку» («Petit lied très facile»). Оттoрино **Респиги** в 1906 создал исполнительскую редакцию двух сонат для виолы д'амур и клавесина А. Ариости.

Выдающийся итальянский пианист и композитор Ферруччо Бузони познакомился с клавесином во время визита к крупнейшему деятелю возрождения старинной музыки Арнольду Долмечу, работавшему в то время в фирме Чиккеринг в США; руководство фирмы предоставило Бузони восхитивший его инструмент. Бузони использовал клавесин в начале второго акта оперы «Выбор невесты» (1908–1910, премьера в Гамбурге 12 апреля 1912 г.). Относительно клавесинной принадлежности его третьей Сонатины (1915) споры не утихают до сих пор. Её оригинальное название «Sonatina / ad usum infantis Madelina M. Americanae / pro clavicembalo composita» (буквально: «Сонатина для употребления ребенком Мадленой М., американкой, сочиненная для клавичембало»). Эта Сонатина, как и опера «Арлекин, или окна», явилась одним из первых воплощений эстетики «младоклассицизма» («Junge Klassizität»), к которой пришел Бузони в годы Первой мировой войны. Сонатина представляет собой пятичастную композицию типа маленькой сюиты. Казалось бы, ясное предписание «pro clavicembalo» (итальянское обозначение клавесина) не оставляет сомнений в клавесинной предназначенности сочинения. Но на немецкий язык Бузони переводит название как «Sonatina, komponiert für Klavier, um von dem amerikanischen Kind Madeline M* gespielt zu werden» (буквально: «Сонатина, сочиненная для клавира, чтобы быть сыгранной американским ребенком Мадлен М.»). «Клавир» — многозначное понятие, но в начале XX века оно относилось только к фортепиано. Это, а также наличие чисто фортепианных педальных эффектов и динамических указаний заставляет ряд авторов отвергать клавесинную предназначенность сочинения [27]. Сам Бузони никогда не выступал как клавесинист, следовательно, не исполнял Сонатину на клавесине публично. Самая авторитетная музыкальная энциклопедия «Новый Гроув» не относит ее к числу клавесинных сочинений. С другой стороны, Л. Пальмер посвящает ей ста-

тью в серии «Клавесинный репертуар XX века» [20], Ф. Бедфорд и М. Эльст включают в упомянутые указатели. Сонатину играют в основном пианисты, но есть и клавесинные записи.

К 1915 году относится нереализованный замысел Сонаты для гобоя, валторны и клавесина К. **Дебюсси**. Композитор летом 1915 года задумал создать шесть сонат для различных составов. Он успел написать Сонату для виолончели и фортепиано, Сонату для флейты, альта и арфы и, в 1917, — Сонату для скрипки и фортепиано, последнее законченное произведение. Клавесинная соната должна была быть следующей, но сохранился только полный титульный лист. По-видимому, стимулом для обращения к клавесину стало не только восхищение Дебюсси Купереном и Рамо, но и его работа по редактированию сонат Баха для клавесина и скрипки.

В том же 1915 году появился вокальный цикл русского композитора Артура **Лурье** «Нежно поющая дама» (La dame chante dulcement) — пять рондо на слова Кристины де Пезан (Christine de Pesan) для голоса с аккомпанементом арфы, клавесина или фортепиано. Затем Отторино **Респиги** использовал клавесин в двух сюитах «Старинных танцев и арий для лютни» (1917, 1923). В 1919 году Фридерик **Дилиус**, английский композитор немецкого происхождения, посвятил Виолетт Гордон Вудхауз, одной из первых английских клавесинисток, «Танец» для клавесина (Dance pour clavecin /Pavane/). Он записан И. Кипнисом на пластинке «Бах приходит в город» [3, с. 20].

Последние произведения написаны уже после открытия под руководством Ванды Ландовской, самой значительной клавесинистки первой половины XX века класса клавесина в Берлинской высшей музыкальной школе (1913). Многие композиторы тогда адресовали свои опусы Ландовской. «Я постоянно получаю “Gavotte Rococo”, “Souvenir de Versailes”, “A la Grâce de Pompadur” с посвящениями их авторов», — писала клавесинистка в 1925 году (цит. по: [19, p. 53]). Как видно из названий, эти сочинения, как и «Менуэт» для клавесина (1922) Мариуса Франсуа **Гайара**, французского композитора и дирижера, — стилизация под произведение XVIII века. Несколько пьес «для фортепиано или клавесина» англичанина Леннокса Беркли, написанные в основном в годы его учения в Париже у Нади Буланже — «Марш» (1924), «Mr Pilkington's Toye» (1926), «For Vere» (1927), — остались неопубликованными.

Создателями первых действительно выдающихся современных произведений для клавесина считаются Мануэль де **Фалья** и Франсис **Пуленк**. Важную роль в их создании сыграла Ландовская.

В 1921 году Фалья работал над оригинальным произведением — «Балаганчик трактирщика Педро» («El Retablo de maese Pedro»). Оно было заказано княгиней де Полиньяк, которая таким образом поддерживала композиторов материально и стимулировала творчески; сочинения посвящались заказчице и исполнялись в ее салоне для избранной публики, что определяло их камерный характер. В данном случае Сати, Стравинскому и Фалье было предложено написать музыку для кукольного представления. Итогом стал «Сократ» Сати, «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» Стравинского и «Балаганчик» («музыкальная и сценическая редакция эпизода приключений благородного рыцаря Дон-Кихота Ламанчского, рассказанных Мигелем Сервантесом»). Фабула — посещение Дон-Кихотом кукольного спектакля, в котором кукольный «благородный рыцарь» освобождает свою жену из мавританского плена; вмешательство Дон-Кихота заканчивается разрушением театра (глава 24 второй части романа). Представление развёртывается на двух

площадках в двух планах — действуют марионетки и «живые» персонажи. На музыкальном языке сказалось изучение Фальей испанских мастеров XV–XVI веков и старинного кастильского фольклора. В партитуру введены клавесин и лютня (анализ произведения см.: [1, с. 416–419; 4, с. 250–260]).

Идея использовать клавесин возникла у Фальи, по-видимому, после поездки в Толедо, где он ознакомился с коллекцией некоего профессора университета. Кроме того, в то же время, когда началась работа над «Балаганчиком», он занимался музыкальным оформлением марионеточных спектаклей, которые его друг, поэт Гарсия Лорка, ставил в доме своих родителей; они сочинили на Двенадцатую ночь (канун Крещения) представление, состоящее из историй Сервантеса, мистерии о трёх королях и пьесы Гарсия Лорки, ныне утраченной. Музыка была основана на старинных испанских источниках, включая каталонские вильянсико и рождественские песни, и инструментована для скрипки, кларнета, лютни и клавесина. Но так как клавесина в их распоряжении не было, использовалось фортепиано, превращенное в «клавесин» посредством газет, проложенных между струнами [21, p. 9].

В 1922 году, в разгар работы над «Балаганчиком», на очередные гастроли в Испанию приехала Ландовская. «Я прибыла в Гранаду, чтобы играть в Филармонии, — рассказывала она. — Мануэль де Фалья встретил меня на вокзале. Он известил меня, что работает над “Балаганчиком трактирщика Педро” и что он предназначает важную партию для клавесина. — “Вы, конечно, делаете ошибку, — сказала я ему; — Вы мыслите для фортепиано, и потом клавесин не выдержит контрастную звучность оркестра”. Это предупреждение его встревожило. “Успокойтесь, я привезла с собой клавесин и завтра, в Альгамбре, я покажу вам, и вы познакомитесь с инструментом”. — Так и было сделано. Фалья посещал меня ежедневно. Я играла, и он брал ноты. Я переделывала партию, которую он написал для клавесина...» (цит. по: [17, S. 141]). Так Ландовская стала своего рода соавтором Фальи.

Концертное исполнение «Балаганчика» состоялось 23 марта 1923 года в Севилье; премьера с участием Ландовской — 25 июня того же года в салоне Полиньяк. Парижское представление прошло с большим успехом, присутствовало множество людей искусства. В ноябре сочинение прозвучало в Париже в «Концертах Вьенера», затем исполнялось на многих фестивалях. Ландовская включила его и в программу своих американских гастролей (26 декабря 1925 года под управлением Менгельберга в Лиге композиторов в Нью-Йорке), что было расценено как «одно из незабываемых событий» сезона (цит. по: [19, p. 53]).

Ещё в 1922 году, уезжая из Гранады, Ландовская сказала Фалье: «Рассматривайте эту работу как подготовку» (цит. по: [17, S. 141]). Он тогда же обещал концерт для клавесина с оркестром. 26 ноября 1922 года композитор писал Ландовской из Гранады: «Наш вчерашний разговор <…> и все Ваши ценные указания относительно использования клавесина разбудили во мне множество идей и проектов <…>» (цит. по [16, p. 346]). Работа шла медленно. Переписка Ландовской с Фальей показывает, что первое прослушивание, назначенное на ноябрь 1924 года, было сначала отложено на год, но рукопись дошла до клавесинистки не раньше, чем 17 сентября 1926 года.

Концерт для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели посвящен Ландовской. Как и «Балаганчик», это камерное произведение. Ему предпослано авторское предисловие, адресованное исполнителям и продиктованное заботой о том, чтобы подчеркнуть роль

клавесина, который должен находиться на первом плане и «звучать как можно полнозвучнее». Впервые артистка сыграла его 5 ноября 1926 года под управлением автора в Барселоне. Партии были переписаны быстро и в некоторых местах с ошибками; исполнители недостаточно сыгрались, дирижированию Фальи не хватало остроты — всё это, вкупе с новизной языка, стало причиной сдержанной реакции публики и прессы. Но скоро Концерт получил признание. Ландовская играла его с разными дирижерами, в частности — не менее пяти раз в США: с Кусевицким в Бостоне (31 декабря 1926 и 1 января 1927) и Нью-Йорке (6 января 1927, Карнеги-холл) и Стоковским в Филадельфии (7 и 8 января). «Кусевицкий был великолепен, — писала она из Нью-Йорка 19 января 1927 года Ф. Пуленку, — и весной мы с ним предполагаем впервые сыграть этот концерт в Париже» [7, с. 94]. В сезоне 1929–30 годов она играла Концерт в Буэнос-Айресе [15].

Ландовская высоко оценивала оба сочинения Фальи. Ещё в конце 1925 года она писала: «клавесин впервые живёт новой жизнью, современной жизнью в произведении Фальи («Балаганчик». — *В.Ш.*). Почему? Потому что Фалья — первый, кто предпринял попытку и смог фундаментально понять клавесин, являющийся очень сложным инструментом; он долгое время работал со мной, постигая характер и достоинства этого инструмента и исследуя тысячи возможностей <…>, а не стараясь воспроизвести старинные эффекты или манеры. Де Фалья — первый, кто посредством изучения клавесина открыл в нём свежие и неиспользованные источники современного вдохновения» (цит. по: [19, p. 53]). «Глубоким произведением» она называла и Концерт [16, p. 346]. Высоко оценивали музыку и ведущие европейские музыканты. Игорь Стравинский, например, считал Концерт «восхитительным сочинением», не раз дирижировал им и причислял его, как и «Балаганчик», к вершинам творчества Фальи [9, с. 196]; см. также [10, с. 196]. Оба сочинения стали достаточно репертуарными. Но уже на парижской премьере Концерта в зале Плейеля, последовавшей вслед за барселонской, Фалье пришлось самому играть сольную партию, причем дважды — на фортепиано и на клавесине: Ландовская вынуждена была отказаться ради запланированных ранее гастролей в Лондоне. Именно с автором как солистом (в основном за фортепиано) Концерт звучал во многих городах и был в 1927 году записан в Париже фирмой «Коламбия». Позднее он исполнялся и записывался многими клавесинистами, в том числе учениками Ландовской. Записи же Ландовской не существует.

Причин ее охлаждения к Концерту было несколько. Первая — чисто практическая: использование только пяти музыкантов симфонического оркестра под руководством дирижера для камерного сочинения довольно расточительно, а исполнять его без дирижера можно лишь после многих репетиций, что нереально в условиях гастролей и выступлений с разными коллективами. Кроме того, физический дискомфорт вызывали у Ландовской большие растяжения, которых требовала фактура сочинения. Пуленк рассказывал, что «она предложила ряд изменений, а Фалья нашёл, что этих изменений слишком много, и отказался переделывать пьесу» [8, с. 79]. Видимо, это так и было: в одном интервью 1936 года Ландовская, отвечая на вопрос, «как получилось» у Фальи, отвечала: «Почти хорошо. Немного слишком плотно. Клавесин не любит, чтобы его... “давили”. Любит больше воздух. Не выносит перегрузки» [23, s. 7]. Возможно, и образность этого концерта была всё же не вполне близка ей. Но главная причина, думается, — появление нового клавесинного шедевра.

Участник группы «Шести», **Пуленк**, присутствовал на премьере «Балаганчика» и высказал Ландовской свое восхищение. Она предложила ему написать концерт. Пуленк обещал попробовать [13]. Плодом этого разговора стал «Сельский концерт» («Concert champêtre») для клавесина с малым оркестром.

Работа над концертом шла медленно. Письма Ландовской Пуленку показывают перипетии этой работы [7, с. 94, 95]. На 26 и 28 октября 1928 была назначена премьера под управлением Эрнеста Ансерме, но ее пришлось отложить. Вновь Ландовская помогает композитору освоить специфику клавесина. Пуленк рассказывал в 1929 году: «Я писал Сельский концерт с октября 1927 по сентябрь 1928, или, скорее, я писал его первый раз. Вы знаете, что Ландовская — гениальный интерпретатор <…> Я работал с ней над первой версией моего концерта. Мы шли от ноты к ноте, от такта к такту. Мы не меняли, конечно, размера или мелодическую линию, но клавирное письмо и выбор инструментов оркестра были главной целью нашего самого обширного исследования. Прежде всего, мы проясняли письмо, либо сжимая аккорды, либо сокращая ноты, так как умножение нот выполнятся самим клавесином посредством его регистров. Короче, мы добились партитуры, внешняя простота которой, возможно, удивит вас, но эффект которой остается, однако, богатым и разнообразным».

В том же интервью Пуленк поясняет свой замысел: «Я хотел прежде всего использовать клавесин таким способом, который был бы одновременно и современным и французским, но не являлся бы стилизацией. Я хотел доказать, что клавесин не дряхлый и бедный инструмент, имеющий главным образом исторический интерес, но что, наоборот, он был и остаётся сам по себе инструментом совершенным и богатым. Он имеет свой специфический характер, свои собственные возможности, свои тембры, которые не может заменить ни один инструмент» (цит. по: [21, p. 10–11); анализ Концерта см.: [5, с. 74–77]. Премьера концерта, посвященного Ландовской, состоялась 3 мая 1929 года в зале Плейеля с Парижским симфоническим оркестром во главе с Пьером Монтё. За несколько дней до того Ландовская обыгрывала его в своем концертном зале в Сен-Лё. Пуленк исполнял партию оркестра на фортепиано.

«Сельский концерт» принадлежал к любимым сочинениям Ландовской, и она пропагандировала его со свойственной ей активностью, постоянно играла в разных странах. Произведение было тепло встречено современниками и вошло в репертуар не только многих клавесинистов, но и пианистов (в частности, Эмиля Гилельса); но, по словам самого Пуленка, фортепианная версия «есть не что иное, как “крайнее средство“», ибо «каждое исполнение клавесинного произведения на фортепиано — неизбежно искажение <...> так как от клавесина до фортепиано почти так же далеко, как от органа до фортепиано» [24, p. 78].

Последний раз Ландовская играла Сельский концерт в Нью-Йорке в Карнеги-холл 17, 19 и 20 ноября 1949 года с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Леопольда Стоковского. Это было первое клавесинное исполнение концерта в Америке (годом раньше Пуленк играл там с Димитрием Митропулосом фортепианную версию). Одно из концертных исполнений было записано. В нём есть оркестровые накладки, но совершенство и жизненная сила, заразительность игры Ландовской делают его непревзойдённым.

Пуленк использовал клавесин также во Французской сюите на темы композитора XVI века Клода Жервеза (1935).

Сочинения Фальи и Пуленка, ставшие классическими, знаменовали собой пре-

вращение клавесина из «старинного» в современный инструмент. Другие произведения, создававшиеся в те же двадцатые годы, были всё-таки в большей степени стилизацией.

Это касается, например, «Танцевальной сюиты» («Tanzsuite») Рихарда **Штрауса** (1922–23), составленной из клавесинных пьес Ф. Куперена, обработанных (в плане легкой модернизации) для небольшого оркестра с клавесином. Сюита была задумана как балетная музыка, но получила хореографическое воплощение только в 1941 году как часть балета «Отзвучавшие праздники» («Verklungene Feste»), поставленного, с включением новых номеров, в Мюнхене в Байройтской государственной опере. (Позже, в 1943–44 годах, Штраус на материале свой последней оперы «Каприччио» создал Танцы для скрипки, виолончели и клавесина и Сюиту для клавесина или фортепиано для немецкой клавесинистки Изольды Альгримм).

Увлечение старинной музыкой проявилось в Маленьком концерте для духовых, клавесина и ударных инструментов на темы лютневой музыки XVI века Карла **Орфа** (1927). Орф в то время много занимался изучением и практическим возрождением музыки Ренессанса и барокко, работал над партитурами опер Монтеверди, начиная с «Орфея», позже, в 1932–33, до прихода к власти национал-социалистов, руководил Баховским обществом (Bachverein) в Мюнхене. В более новаторском ключе выдержаны Концертино для флейты, скрипки, клавесина (или фортепиано) и струнного оркестра (1924) Эрнста **Крженека**, «Веселые вариации» для кларнета, фагота и клавесина (1928) и Сонатина для альта и фортепиано или клавесина (1929) Пауля **Дессау**. Луи **Дюрей**, один из членов «Шестерки», аранжировал для клавесина свои «10 инвенций» (оп. 41b, 1924–28). Несмотря на значительность фигур их создателей, эти сочинения, в отличие от произведений Фальи и Пуленка, не стали вехами в новой клавесинной музыке.

В двадцатые годы появились также Сюита для клавесина (1924) голландца Александера **Воормолена**, Соната для гитары и клавесина (1926) мексиканца Мануэля **Понсе**, Концерт для клавесина и камерного оркестра (1927) немецкого композитора Вильгельма **Малера**, оригинальные произведения и аранжировки старинной музыки для различных составов с участием клавесина Франка **Мартена**, Германа Вольфганга **Вальтерсхаузена**, Карла **Нильсена**, Дугласа **Мура** и других. Есть сведения о неосуществленном намерении Игоря **Стравинского** написать Концерт для клавесина [18, p. XVI].

Другим направлением стало использование клавесина в фольклорных обработках. Так, Виолетт Гордон Вудхауз в 1920 и 1922 годах записала несколько таких аранжировок английского фольклора, в 1924 Ванда Ландовская — «Овернские бурре» в своей обработке.

В 1930-е годы появляются уже не единицы, а десятки композиций. Так, Руджеро Джерлин, итальянский ученик Ландовской, исполнив в Париже в ноябре 1931 года упоминавшийся Концерт для клавесина с оркестром Вильгельма Малера, в начале ноября 1933 дал целую подборку небольших пьес Шарля **Кёклена**, Феликса **Вайнгартнера** и других авторов, по отзыву критика, «очень хорошо приспособленных для инструмента и столь приятных для исполнения, что можно пожалеть, что наши современные композиторы не более озабочены созданием для него репертуара во вкусе времени» [26]. Фирма Плейель, производитель клавесинов, даже заказывала сочинения для него некоторым композиторам, предоставляя студию с инструментом [6, с. 116]. Клавесинные замыслы возникают (но не доводятся до конца) у А. Онеггера, Ж. Орика.

Естественно, композиторы-клавесинисты вносили свой вклад в создание современного клавесинного репертуара. Так, швейцарская клавесинистка Маргерит **Рёсген-Шампьон** в 1931 году исполнила в Париже свой Concerto moderne для клавесина и оркестра [22, p. 596].

Большинство сочинений предназначалось для конкретных исполнителей. Богуслав **Мартину** в 1935 году создал Две пьесы для клавесина и Концерт для клавесина и камерного ансамбля по заказу одной из учениц Ландовской — Марсель де Лякур (ей же произведения и посвящены). Премьера Концерта состоялась в Париже 29 января 1936 года, дирижировала ученица Мартину, композитор Витезслава Капралова. Трехчастный Концерт написан в русле необарочных тенденций, типичных для того периода, и органично встраивается в ряд произведений в форме concerto grosso, созданных Мартину в 1930-е годы. Клавесин сопровождает небольшой ансамбль с участием фортепиано, которое интересно противопоставляется клавесину. Сопоставление двух типов клавиров — прием, идущий еще от концертов К. Ф. Э. Баха и позднее использованный, в частности, Э. Картером. Этот Концерт остается репертуарным по сей день.

Именно жанр концерта становится ведущим в новой клавесинной музыке. Гуго **Дистлер**, немецкий композитор и органист, создал два Концерта для клавесина — с ансамблем из 11 инструментов (1931) и со струнным оркестром (1935, ор. 14). Другой крупный немецкий композитор, воспитывавшийся в протестантских традициях и отдавший в этот период дань неоклассицизму, Вольфганг **Фортнер**, в 1935 году переработал свой Органный концерт (1932) в Концерт для клавесина. В 1930 году на Музыкальном фестивале Международного общества новой музыки Юлия Менц с Дрезденским филармоническим оркестром под управлением Вальтера Штёвера исполнила Концерт для клавесина и малого оркестра Ханса **Хелфритца**; выступление транслировало радио Берлина. Концерты для клавесина пишут: в 1931 — Хуго **Херманн**, создавший также концерты для органа и виолы да гамба; в 1934 — Карл **Хёллер**, также связанный с органом, писавший сочинения на темы Фрескобальди и Свелинка; в 1937 — Сирил **Скотт**. Английский композитор Уолтер **Ли** создает Концертино для клавесина (или фортепиано) и струнных (1936), французский последователь Шёнберга и Берга Рене **Лейбовиц** — Концертино для клавесина и пяти кларнетов, американец Джон **Хауссерманн** — Камерный концерт (квинтет) для флейты, гобоя, кларнета, фагота и клавесина (1935).

Из других жанров можно отметить сюиту и сонату, а также трио. Австрийский композитор и педагог Иоганн Непомук **Давид**, опиравшийся на классические принципы и также стремившийся к обновлению протестантской традиции, создал Сонату для клавесина (1933). Американец Лу **Харрисон**, принадлежавший уже к новому поколению музыкантов, игравший в Сан-Франциско в ансамбле старинной музыки на клавесине и продольной флейте, написал немало пьес для старинных инструментов, включая шесть клавесинных сонат (1934–43). (В дальнейшем Харрисон сотрудничал с Кейджем, изучал восточную музыку, много экспериментировал). Ансамблевые сонаты или сонатины пишут Флоран **Шмитт** (Sonatine en trio для флейты, кларнета и клавесина, 1935), Отто **Люнинг** («Короткая соната № 1» для флейты и клавесина, 1937), японский композитор Сабуро **Морои** — Трио для виолы да гамба, виолончели и клавесина (1936). К жанру сюиты, кроме Пуленка, обращаются Фернан **Декрюк** (Концертная сюита), **Ролан-Мануэль** (Сюита во

французском духе для клавесина, фагота, трубы и гобоя), Милдред **Купер** (Сюита для фортепиано или клавесина, 1932), Герберт **Маррилл** (Французская сюита, 1938).

Как ни странно, совсем немного полифонических произведений: Прелюдия и фуга ор. 13 (1937) итальянца Луиджи **Кортезе**, Инвенции (1938) бразильского композитора Бразилио **Итибере**. Не так много и программных пьес: помимо упомянутых, назовем «Сюиту безделушек» (или «Сюиту старьевщика», «Bric-á-brac Suite», 1931) Марты **Эльтер**. В аранжировках старинной музыки используют клавесин в 1930-е годы Самюэль **Барбер**, Жозеф **Кантелуб**, Роман **Падлевский** и другие. Из иных жанров назовем «Музыку» для двух скрипок и клавесина (1931) Генриха **Каминского** и «Камерную музыку» для клавесина и семи инструментов (1936) немецкого композитора чешского происхождения Ханса **Краса**, погибшего в газовой камере в фашистском концлагере в Аушвице. В той или иной форме в 1930-е годы вводили партию клавесина в свои сочинения разных жанров Ханс Эрик **Апостель**, Жорж **Миго**, Вильгельм **Вайсман**, Робер **Обусье**, Лодовико **Рокка**, Антонио **Веретти** и другие.

В основном клавесинное творчество этого периода развивается в русле неоклассицизма, что естественно. Для этого направления характерно и изменение трактовки фортепиано — отказ от красочного, «иллюзорно-педального» (Л. Е. Гаккель) пианизма и переход к графическому, «ударно-беспедальному» стилю. В этой связи характерно, что Бела **Барток** в предисловии к своему фортепианному циклу «Микрокосмос» (1926–1937), упомянув о возможности транскрипций уже самых легких пьес, «где большей частью находят применение октавные удвоения, подобные клавесинным регистрам», говорит, что «некоторые пьесы подходят также для клавесина», называя конкретные номера (76–79, 92, 104b, 117, 118, 123, 145) [11, S. 5]. Этот список легко расширить — многие номера цикла вполне «клавесинны». То же можно сказать и о ряде других произведений Бартока, Прокофьева, Стравинского и иных композиторов периода.

В 1940-е годы к «клавесинным» композиторам присоединились Дариус **Мийо**, Анри **Соге**, Жак **Ибер**, Уолтер **Пистон**, Витторио **Риети**, Ханс **Эйслер**, Йозеф **Хауэр**, Морис **Оана**, Гоффредо **Петрасси**, Эдмунд **Раббра**, Божидар **Широла**, Эмиль **Хлобил**, Ларс-Эрик **Ларсон**, Мариус **Флотхёйз**, Алек **Роули** (Rowley), японец Кийоши **Нобутоки** и другие. Затем крупнейшие композиторы вводят партии клавесина в свои оперные партитуры. **Стравинский** — в оперу «Похождение повесы» (1948–1951), **Хиндемит**, в 1930-е годы много выступавший как альтист в ансамбле с клавесинисткой Алисой Элерс, — во вторую редакцию (1952) ранней оперы «Кардильяк» и одноактную оперу «Долгая рождественская трапеза» (1961), Бенджамин **Бриттен** — в оперу «Сон в летнюю ночь» (1960). Появляются значительные сочинения Элиота **Картера**, девять клавесинных сонат и другие сочинения Винсента **Персикетти**, множество произведений Франко **Донатони**…

И в послевоенные годы большинство произведений пишется в расчете на конкретных клавесинистов или по их заказу. Соната Шимона **Лакса** (1947) создана для Марсель де Лякур, Концерты Франка **Мартена** (1952) и Джан Франческо **Малипьеро** (1956) — для Изабеллы Неф, Двойной концерт Эллиота **Картера** (1961) — для Кёркпатрика, Концерт Дариуса **Мийо** (1964) — для Робера Вейрона-Лакруа, Концерт Жоржа **Миго** (1964) — для Эмме Ван де Виле, Концерт № 3 для клавесина и струнных (1972) Жака **Шарпантье** и «Сюита в старинном вку-

се» (1980) Жоржа **Делеру** — для Югет Греми-Шольяк, Концерт для клавесина и 11 струнных Гюнтера **Биаласа** (1973) — для Югет Дрейфус, Концерт сэра Ричарда Родни **Беннета** (1980) — для Игоря Кипниса… Для Рафаэля Пуйаны писали Джон **Мак-Кейб**, Федерико **Момпу**, Хулиан **Орбон**, для Зузаны Ружичковой — Виктор **Калабис** (ее муж), Ян **Рихлик**…

Особенно велика роль в «стимулировании» композиторского творчества трех клавесинисток — Сильвии Мэрлоу в США и Антуанетты Вишер, позднее — Элизабет Хойнацкой в Европе. Для Мэрлоу и ее Клавесинного квартета (клавесин, флейта, гобой, виолончель, с 1952) написаны Квартет (1951) Алана **Хованесса**, Серенада (1953) Бена **Уэбера** и Соната Эллиота **Картера** (1952) — одно из наиболее популярных его произведений, в партитуре которого предусмотрена специфическая регистровка для большого клавесина Чаллиса. Под ее воздействием родились сольные и ансамблевые произведения Анри Соге, американских композиторов Артура **Бергера**, Джона **Лессара** и других.

Еще более внушителен список Вишер, вошедшей в историю именно благодаря огромному количеству «порожденных» ею сочинений: в 1950-е — начале 1970-х гг. для нее писали Рольф **Либерман**, **Мартину**, Морис **Оана**, Иво **Малец**, Ханс **Вернер**, Клаус **Хубер**, Лучано **Берио**, **Донатони**, Борис **Блахер**, Дюк **Эллингтон**, Эрл **Браун**, Исан **Юн**, Александр **Черепнин**, Луис де **Пабло**, Дьёрдь **Лигети**, Клаудио **Сантору**, Жорж **Апергис**, Роман **Хаубеншток-Рамати**, Готфрид фон **Айнем**, наконец, Джон **Кейдж** («HPSCHD», 1969) и Маурисио **Кагель** («Recitativarie», 1973) [22, p. 707]. Многие из названных выше сочинений относятся к крайнему авангарду. Не менее впечатляет и перечень авторов, вдохновленных Элизабет Хойнацкой, — Яннис **Ксеникис**, Софья **Губайдуллина**, Мариюс **Констан**, **Донатони**, Бетси **Жолас**, Кристобальд **Альфтер**, Кшиштоф **Мейер**, Хенрык **Гурецкий** и другие. Естественно, немногочисленные клавесинисты-композиторы пишут для своего инструмента — Даниэль **Пинкем**, Рут **Цехлин** (более десятка значительных произведений).

Одно перечисление имен (Берио, Кейдж, Кагель, Лигети, Ксенакис) показывает, что клавесин вышел за рамки неоклассицизма и стал инструментом авангарда. Это характерно и для отечественной музыки: с 1961 года («Игра втроем», мобиль для скрипки, флейты и клавесина Андрея **Волконского**) клавесин широко используется многими его представителями, особенно композиторами так называемой «московской тройки» — **С. Губайдулиной**, **Э. Денисовым**, **А. Шнитке**. В дальнейшем эти процессы — увеличения числа композиторов, пишущих для клавесина, расширения жанрового и стилистического спектра, «географии» сочинений — продолжают развиваться.

Что привлекало композиторов в клавесине? Прежде всего, его тембровые характеристики и широкие возможности регистровки, которые предоставляли клавесины с баховской диспозицией или инструменты Плейеля, Чаллиса. Это использование приемов «террасообразной динамики», быстрая смена регистров, управляемых педалями, использование фиксированного тембра для создания тотально сериальной музыки. В ряде случаев два мануала клавесина, настроенные с разницей в четверть тона, использовали для создания четвертитоновой музыки (Клаас **Врис**, «Убийство в темноте», пять четвертитоновых пьес для клавесина, 1985). Применялись и иные варианты изменения строя с помощью различной настройки двух клавиатур (Пьер **Бартоломе**, Ханс **Цендер** и др.).

Стилистику, тем более образный мир сочинений для клавесина, «в среднем»

характеризовать невозможно, так же как стилистику сочинений для фортепиано, скрипки или органа. Самый простой ассоциативный ряд, связанный со звучанием клавесина, — «старинность», эксплуатируется чрезвычайно широко. Часто важным оказывается близость клавесина народным струнно-щипковым инструментам. В целом эволюцию клавесинного творчества, тем не менее, обрисовать можно.

Первые клавесинные сочинения связаны с тем несколько декадентским интересом к старине, который был характерен для fin de siècle. В дальнейшем, в 1920–30 годы, характерные особенности клавесина — ясность, чёткость, графичность — оказались востребованы антиромантическими, неоклассицистскими тенденциями. Впоследствии расширение стилистической сферы (Кейдж, Ксенакис, Лигети) показало, что клавесин стал одним из излюбленных инструментов творцов авангарда. Наряду с этим он вошел и в джаз, и в эстраду, и в киномузыку и т. д. Сейчас, пожалуй, нет сфер композиторского творчества, где этот инструмент, в необходимости возрождения которого еще сто лет назад многие сомневались, не нашел бы своего места.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. *Алексеев А.* Фалья // Музыка XX века: Очерки. Ч. 1. Кн. 2. — М.: Музыка, 1977. С. 389–424.
2. *Кремлев Ю.* Жюль Массне. — М.: Сов. композитор, 1969. — 248 с.
3. *Майкапар А.* Клавесин и клавесинисты сегодня // Музыкальная жизнь. 1984. № 6. С. 18–20.
4. *Мартынов И.* Музыка Испании. — М.: Сов. композитор, 1977. — 360 с.
5. *Медведева И.* Франсис Пуленк. — М.: Сов. композитор, 1969. — 240 с.
6. *Набоков Н. Д.* Багаж // Звезда. 1998. № 10. С. 75–124.
7. *Пуленк Ф.* Письма / Пер. с франц. Е. Гвоздевой и Г. Филенко. — Л.; М.: Сов. композитор, 1970. — 312 с.
8. *Пуленк Ф.* Я и мои друзья / Вступит. ст., прим. и общ. ред. Г. Филенко. — Л.: Музыка, 1977. — 414 с.
9. *Стравинский И.* Диалоги. — Л.: Музыка, 1971. — 414 с.
10. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. — Л.: ГМИ, 1963. — 273 с.
11. *Bartók B.* Vorwort // *Bartók B.* Mikrokozmosz <...>. I. — Budapest: Editio Musica, 1970. S. 5.
12. *Bedford F.* Harpsichord and clavichord music of the twentieth century / foreword by L. Palmer. — Berkeley, Calif.: Fallen Leaf Press, 1993. — LIV, 609 p.
13. *Dumesnil R.* Wanda Landowska et les dimanches de Saint-Leu-La-Forêt // La Scala. 1960. № 133. P. 80.
14. *Elste M.* Modern harpsichord music: a discography. — Westport, Conn.: Greenwood Press, 1995. — 319 p.
15. *Franze J.* Buenos Aires // Die Musik. Jg. 22, 1930. H. 11. S. 845.
16. Landowska on music / Coll., ed., and transl. by Denise Restout, ass. by Robert Hawkins. — L.: Secker & Warburg, 1965. — 434 p.
17. *Nectoux J.-M.* Manuel de Falla // Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale Suisse. V. 3, 1977. May-Juin. P. 137–142.
18. *Palmer L.* Foreword // Bedford F. Harpsichord and clavichord music of the twentieth century. — Berkeley, Calif.: Fallen Leaf Press, 1993. P. III–XVI.
19. *Palmer L.* Harpsichord in America: A Twentieth-Century Revival. — Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, [1989]. XIV. — 202 p.
20. *Palmer L.* Harpsichord Repertoire in the 20th Century: The Busoni Sonatina //The Diapason. 1973. Sept. P. 10–11.
21. *Palmer L.* Harpsichord Repertoire in the 20th Century: The Concertos of Falla and Poulenc // The Diapason. V. 70, 1979. July. P. 9–11.

22. *Pâris A*. Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle. — P., 1982. — 874 p.

23. Pogawędka z Wandą Landowską / H. L. // Gazeta Polska. 11.12.1936. S. 7.

24. *Poulenc F*. Entretiens avec Claude Rostand. — P., 1954. — 223 p.

25. *Purswell J.* 20th-century chamber music for harpsichord // Clavier. V. 19, 1980. № 4. P. 36–39; № 5. P. 36–38.

26. Récital Famiard et Gerlin // Monde musical. 1933. № 11. P. 331.

27. *Riethmüller A.* Sonatina ad usum infantis Madeline M* Americanae: Busoni zwischen Jung, Alt und Verjüngung // Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten / hrsg. von A. Riethmüller und H. Shin. — Stuttgart: Steiner, 2004. S. 125–142.

28. *Sivesrte A*. Floréal / Illustration de G. Cain; musique de J. Massenet. — P.: C. Delagrave, [1891]. — 202 p.

29. *Thomé F*. Gaillarde: Pièce dans le style ancien. Varsovie: Gebethner et Wolff, [1895]. — 5 s.

30. *Thomé F.* Menuet. Op. 45. Varsovie: Gebethner et Wolff, 1899. — 5 s.

31. *Thomé F.* Rigaudon. Pièce de clavecin. Op. 97. — Paris, Bruxelles: Henry Lemoin, s. a. [~1892].